

Early Journal Content on JSTOR, Free to Anyone in the World

This article is one of nearly 500,000 scholarly works digitized and made freely available to everyone in the world by JSTOR.

Known as the Early Journal Content, this set of works include research articles, news, letters, and other writings published in more than 200 of the oldest leading academic journals. The works date from the mid-seventeenth to the early twentieth centuries.

We encourage people to read and share the Early Journal Content openly and to tell others that this resource exists. People may post this content online or redistribute in any way for non-commercial purposes.

Read more about Early Journal Content at http://about.jstor.org/participate-jstor/individuals/early-journal-content.

JSTOR is a digital library of academic journals, books, and primary source objects. JSTOR helps people discover, use, and build upon a wide range of content through a powerful research and teaching platform, and preserves this content for future generations. JSTOR is part of ITHAKA, a not-for-profit organization that also includes Ithaka S+R and Portico. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Antepikritische Betrachtungen
über die polygnotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi.

Es unterliegt gewiß keinem Zweifel, daß es für die Wissenschaft höchst förderlich ist, wenn einzelne Fragen, von einem hervorragenden Gelehrten angeregt, alsbald allseitig geprüft, beleuchtet und durchgesprochen werden, denn, je vielseitiger die Besprechung ist, um so mehr werden wir bei sofort begonnenen Erörterungen Zweifel und abweichende Ansichten sich auf einzelne Punkte zusammenziehen, und diese dem angeregten Interesse mit um so größerer Bestimmtheit vorlegen sehen: um so mehr dürfen wir demnach auch hoffen, aus der lebhaften Discussion unter Vielen sichere Resultate zu gewinnen und den Errungenschaften beizählen zu können. In diesem Sinne hat Rec. mit Freude die „Epikritischen Betrachtungen über die polygnotischen Gemälde in der Lesche von Delphi, von C. F. Hermann“ erscheinen und Opposition erheben sehen gegen einige wesentliche Punkte der Welckerschen Abhandlung: „Ueber die Composition der polygnotischen Gemälde in der Lesche von Delphi“ in den Abhandll. der Berl. Akad. v. Jahre 1847., und in eben dem Sinne, mit dem Wunsche, dazu beizutragen, daß die lebhaft angeregte Discussion fortgesetzt werde, unternimmt er es, jener Opposition auf mehren Punkten entgegenzutreten.

Hr. H., welcher S. 6. die Ansicht ausspricht, daß „selbst die neuesten Bearbeiter einige Punkte unberücksichtigt oder doch unerörtert gelassen haben, welche zur allseitigen und methodischen Erledigung der Sache nöthig sein dürften“, stellt ebend. die Gesichtspunkte seiner „epikritischen Ergänzung“, wie es S. 37. heißt, folgendermaßen zusammmen: „Ich wünsche darzuthun:

1. daß die Gemälde des Polygnot in der delphischen Lesche zu seinen frühesten Arbeiten gehören;

2. daß die Beschaffenheit und bauliche Construction der Oertlichkeit, wo sich dieselben befanden eine allzu große Ausdehnung derselben in die Länge verbietet;

3. daß die Gemälde beider Wände einander nicht nur in der räumlichen Ausdehnung überhaupt, sondern auch in dem allgemeinen Schema der Vertheilung der Figuren und Gruppen in diesem Raume entsprechen;

4. daß dieses allgemeine Schema am besten dadurch gewonnen wird, daß wir jedes Gemälde in drei horizontale Reihen zerlegen, die von sechs verticalen Streifen in eben so viele Felder eingetheilt werden".

Indem nun die methodische Erörterung die Fragen in dieser Reihenfolge bespricht, und zunächst von der Zeit der Bilder in der Lesche handelnd nachzuweisen sucht, daß dieselben früher seien, als die Gemälde in den peisianaktischen Stoa in Athen, und in das Jahr 469. oder 468. gesetzt werden müssen (S. 13.), wird zunächst jeder Leser staunen über die Gründlichkeit dieser Methode, welche eine Frage, die in das Leben des Künstlers gehört, da erörtert, wo es sich um die Composition zweier Gemälde handelt. Wenn man aber das 2. Capitel, welches dem ersten jener vorgestellten Hauptpunkte entspricht, genauer betrachtet, stellt sich heraus, daß, der Methode des Hrn. H. gemäß, diese Frage auf's Engste mit den Fragen über die Composition zusammenhangt, zugleich aber zeigt sich, daß diese Methode in einem wesentlichen Theil auf einem Cirkelschluß beruht, welcher nur dadurch verhüllt und bedeckt wird, daß Hr. H. seine Untersuchung nicht in der Ordnung darlegt, wie er sie angestellt, daß er seine Schlüsse umgekehrt hat. Die Grundansicht Hermann's ist nämlich nur theilweise in den vorgestellten Hauptpunkten enthalten, und zwar im 3. und 4., theilweise ist sie nicht als solche ausgesprochen und geht erst aus einem im Laufe der Abhandlung mehrfach wiederholten Ausdrucke hervor. Wir stellen dieselbe ergänzend folgendermaßen zusammen:

Beide Gemälde in der Lesche haben keine strenggeschlossene

Einheit und Centralisation, sondern beruhen nur auf einer gegenseitigen Entsprechung einzelner Gruppen; die Composition beider Gemälde spricht sich in einem gleichen Schema, der Eintheilung in 3×6 Felder aus, welche jede Centralgruppe und somit auch das Welckersche siebentheilige Schema ausschließt.

Um dies Fehlen des Centrums und der geschlossenen Einheit und die hierauf begründete Sechstheilung nachzuweisen ist nun alles Andere herbeigezogen, sowohl die Frage nach der Länge der Wand, als auch die nach der Zeit der Gemälde; diese beiden Fragen erscheinen also in der mathematischen Methode des Herrn H. als Hilfsconstructionen, durften folglich nicht als coordinirte Punkte neben die Hauptpunkte der Untersuchung gesetzt werden, wodurch nur Verwirrung entstehen kann.

Dies vorausgesandt können wir Hrn. H. auf seinem Wege folgen. Wir beginnen also mit der Frage nach der Zeit der Gemälde, in welche wir jedoch nur soweit eintreten, wie dies zum Nachweis der petitio principii nöthig ist, deren wir Hrn. H. beschuldigt haben. Von S. 7.—9. im zweiten Capitel werden die Ansichten Böttigers (Ideen zur Archäologie d. Malerei S. 314. 15.) und Letronnes (Lettres d' un antiquaire cet. p. 452. sqq.) über das gegenseitige Verhältniß der Gemälde in der Lesche und in der Stoa poikile in Athen angeführt; Letronne rückt die Gemälde in Delphi in die Jahre 473.—76. hinauf, und setzt die in der Poikile um 479. an, giebt also der Poikile die Priorität, welches Verhältniß ebenfalls Böttiger statuirt, jedoch mit dem Unterschied, daß er beide Malereien als jünger annimmt. Hr. H., welcher dieses Verhältniß umzukehren wünscht, bemerkt zunächst gegen Böttiger, welcher die Eidabnahme in der Lesche und die Berathung der Fürsten über Aias Frevel in der Poikile für dieselbe Scene hielt, mit vollem Rechte S. 9. daß dies „bei aller Uebereinstimmung einiger Hauptpersonen doch allzu verschiedene Situationen waren, um überall aus einer derselben auf die andere zu schließen“; was übrigens auch schon Welcker S. 35. ausgesprochen hatte. Ferner sagt Hr. H. gegen die Wiederholung der Laodike, auf welche Böttiger das meiste Gewicht legte, ebenfalls richtig, „daß Laodike in Delphi zu

einer ganz andern Gruppe gehöre, die mit dem Eide des Aias gar Nichts gemein hatte". Soweit können wir Hrn. H. ganz beistimmen, doch ist zu bemerken, daß bisher noch kein Argument für die gewünschte Umkehrung des Zeitverhältnisses beigebracht worden ist. Jetzt aber fährt Hr. H. fort, und bringt damit sein erstes Argument bei: „aber auch wenn die Aehnlichkeit beider Scenen größer gewesen wäre, als es der Fall ist, würde für mich schon daraus eher das umgekehrte Zeitverhältniß folgen, insofern Polygnot, die Laodike, wenn er sie einmal unter dem Bilde seiner Geliebten dargestellt hatte, auch auf einem späteren Gemälde kaum anders als unter demselben Typus darstellen konnte" u. s. w.; erfreulich ist an diesem Satze nur Eines, nämlich die Einschränkung, mit welcher Hr. H. erklärt für ihn folge aus diesen Prämissen dieser Schluß, denn schwerlich wird ihm Jemand weder in jenen noch in diesem beistimmen. Die Hauptsache aber kommt jetzt, Hr. H. fährt fort S. 9. und 10.: "diese Umkehrung wird mir dann noch durch zwei andere Erwägungen zur höchsten Wahrscheinlichkeit. Einmal nämlich kann ich, weit entfernt wie Böttiger in dem größeren Reichthum der delphischen Composition einen Fortschritt gegen die einheitliche Handlung des athenischen Gemäldes zu erblicken, letzteres zu ersterer nur in das ähnliche Verhältniß setzen, wie wir uns die kürzeren aber innerlich abgeschlossenen Dramen des Aeschylos und seiner Nachfolger zu den vorhergehenden des Phrynichos denken müssen, die nach der schönen Ausführung von Droysen (Kieler philol. Studien S. 43.) nur eine Folge von Scenen aus dem nämlichen Mythenkreise ohne höhere Einheit des Gedankens an einander gereiht hatten; und je weniger es grade nach den neuesten Behandlungen möglich sein wird, in den Bestandtheilen der beiden delphischen Gemälde mehr als eine Anzahl symmetrisch geordneter Gruppen und Figuren des nämlichen mythologischen Gebietes (o ja, z. B. in der Nekyia!) aber ohne innere Beziehung auf einander zu erkennen, desto sicherer glaube ich diese einer früheren, wenn ich sie so nennen darf voraattischen Periode des Meisters zuweisen zu dürfen, die wohl zur Begründung seines Rufes, aber darum noch nicht zu seiner vollen künstlerischen Entwickelung ausgereicht haben wird". Ich muß des Raumes

wegen darauf verzichten diesen Satz in seinen Einzelheiten zu beleuchten, es kommt hier aber auch zunächst nur auf denselben in seiner Gesammtheit als Hauptargument dieses Capitels an. Wie nun zunächst Hr. H. sagen kann, daß es gerade nach den neuesten Behandlungen unmöglich sein wird, eine innere Beziehung der Gruppen und Figuren auf einander zu erkennen, ist in der That vollständig unbegreiflich, da gerade die Welckersche Darstellung der Iliupersis auf der Begründung der einheitlichen Composition beruht; diese Anschauung konnte Hr. H. zu bekämpfen versuchen, und daß er dies theilweise thut, während er an andern Orten innere Beziehungen der Gruppen und Figuren so sehr anerkennt, daß er darüber die äußeren Beziehungen der symmetrischen Gruppirung völlig vergißt oder aus den Augen setzt, gerade das, sage ich, zeigt und beweist, daß es Hrn. H. doch nicht so ganz unmöglich geworden, die Einheitlichkeit in Welckers Reconstruction zu erkennen, zugleich aber beweist es, daß die angeführten Worte nicht so lauten dürfen, wie sie lauten, sondern vielmehr also zu schreiben sind:

Da ich der vorgefaßten Meinung bin, daß der Künstler in beiden Gemälden durch ein gleiches mathematisches Schema der Composition genug gethan hat, da ferner dies mathematische sechstheilige Schema in der Iliupersis sowohl wie in der Nekyia Nichts mehr als eine Anzahl symmetrischer Gruppen und Figuren erkennen läßt: so schließe ich hieraus, daß die Gemälde einer früheren, vorattischen Periode des Meisters angehören.

Und da haben wir den Cirkelschluß, denn die ganze Frage nach der Zeit der Gemälde, alle Argumentation für die frühe Periode derselben ist nur dazu herbeigezogen, um die Behauptung: die innere Einheit fehle auf beiden Gemälden zu unterstützen.

Wenn Hr. H. weiter hinzufügt, (S. 10.) Polygnot würde sich, falls er schon die Poikile gemalt hatte, in Delphi eher als Athener, denn als Thasier von Abkunft angeführt haben, so ist hiegegen zu bemerken, erstens, daß das Epigramm von Simonides war, daß also nicht Polygnot sich als Athener oder Thasier aufführte, sondern von dem großen Dichter bezeichnet wurde, und zweitens, angenommen Polygnot habe hierin dem Dichter vorgeschrieben, daß wir wahrlich

nicht im Stande sind die möglichen persönlichen Motive des Künstlers zu beurteilen, welche ihn bewogen haben mögen, seine wirkliche anstatt seiner berühmteren Adoptivheimat zu feiern. Können wir dies aber nicht, so sind wir zu dem H.schen Schluß auf keine Weise berechtigt. Was Hr. H. weiter über die Zeit des Gemäldes in der Poikile hinzufügt, können wir billig übergehen, doch ist in Bezug auf die Gemälde in Delphi noch zu bemerken, daß die mehrfache Hineinziehung attischer Interessen, welche schon Böttiger (Ideen S. 361.) berührt und welche Welcker S. 23. und 65. bespricht und ins Licht stellt, nicht eben geeignet ist, für eine vorattische Periode des Meisters zu sprechen, ebenso wenig wie zu einer früheren Periode, welche noch nicht zur vollen künstlerischen Entwickelung Polygnots soll ausgereicht haben, das große Lob paßt, welches den Gemälden von so manchen Stimmen des Alterthums ertheilt wird, wie dies Welcker gleich im Beginn seiner Untersuchung zusammengestellt hat, in welcher es S. 4. von diesen Gemälden heißt: „sie sind ein Höchstes in ihrer Art, nicht weniger wie in anderer Compositionsweise die Giebelgruppen des Parthenon“. Fänden wir hiegegen nur einen Beweis in den Hermannschen epikritischen Betrachtungen, aber nein, Herr Hermann setzt nur voraus und gründet auf diese Voraussetzungen seine Schlüsse. — Doch es genügt für dies Capitel gezeigt zu haben, zu welchem Zwecke Hr. Hermann die in jedem andern Betracht weit seitab liegende Frage nach der Zeit der Gemälde herbeigezogen, und wie er seinen Zweck erreicht hat.

Das dritte Capitel, entsprechend dem zweiten vorgestellten Hauptpunkt der Untersuchung, soll beweisen, „daß die Beschaffenheit und bauliche Construction der Oertlichkeit, wo sich die Gemälde befanden, eine allzu-große Ausdehnung in die Länge verbietet“, welche der Welckerschen Reconstruction vorgeworfen wird. Hr. H. meint hier offenbar mit Aeschylus in Aristophanes Fröschen 1200:

ἀπὸ ληκυθίου σου τοὺς προλόγους διαφθερῶ.

Sehen wir zu. Allerdings findet sich bei Welcker keinerlei Angabe über das Maß der Wände, Hr. H. aber rechnet dies folgendermaßen heraus S. 15.: Polygnot hat in lebensgroßen Figuren

gemalt nach Aelian V. H. IV. 3. (vergl. Jahn in d. Kieler philol. Stud. S. 142., Osann Syll. inscriptt. p. 246. Boeckh ad C. I. II. p. 664.), lebensgroße Figuren aber erfordern zwei Fuß Grundlinie, folglich müssen wir für die Wände nach Welckers Reconstruction, welche für die Iliupersis beinahe 50 Personen in der untersten Linie hat, zum mindesten eine Länge von 80′ annehmen. Hr. H. fragt dann S. 15. „sind wir aber zu einer solchen Annahme auch nur durch die bauliche Beschaffenheit der Lesche berechtigt?“ Es folgt jetzt eine Reihe von Vermuthungen über die bauliche Construction der Leschen überhaupt und der Delphischen insbesondere; leider wissen wir über diese bauliche Construction Nichts, die spärlichen Ausdrücke der Schriftsteller lassen der Phantasie allen Spielraum, wie z. B. Athenäus Ausdruck (XIII. 84.): *θησαυρὸς πινάκων* d. h. zu deutsch Gemäldegalerie, Herrn H. auf den Begriff eines Schatzhauses (!) leitet, welcher die Vorstellung eines offenen Säulenhauses durchaus ausschließe. Auch aus den Combinationen des Hrn. Verf. gelangen wir über die bauliche Construction der Lesche zu durchaus keinem Resultat; nur auf diese Folgerung kommen wir (S. 18.): Hr. H. kennt jedenfalls für die ganze Bedeutung unserer Lesche keine bessere Analogie, als den Gemäldesaal vor den athen. Propyläen; dieser hat nach den neuesten Messungen eine Länge von 35′ auf eine Breite von 30′, mag nun auch die Lesche etwas gestreckter (warum nicht auch breiter?) gewesen sein, so wird sie, schon um des nöthigen Lichts willen, kaum viel über 50′ zu schätzen sein, zumal wenn man außerdem (!) noch die Enge des gebirgigen Terrains und die Genügsamkeit des älteren Griechenthums in Anschlag bringt, u. s. w. Was, wenn schon des nöthigen Lichtes wegen die Lesche nicht über 50′ sein durfte, die athenische Gemäldegalerie und ihre Maße hier sollen, ist nicht wohl zu begreifen, ja sie wäre besser herausgeblieben, denn der Schluß von der Größe eines Gebäudes auf die eines anderen von ähnlicher Bestimmung ist gar keiner. Wenn aber Herr H. diese seine Combinationen, mögen sie nun sein wie sie wollen, harmlos in die Welt sendete, könnte man sie hingehen lassen, wenn er dagegen folgendermaßen sein Capitel endet: „und wenn mithin (!) schon die räumliche Ausdehnung

der Restaurationen meiner Vorgänger den Voraussetzungen (!) der Oertlichkeit nicht ganz zu entsprechen scheint" u. s. w., so wird man zur höchsten Bewunderung dieser "methodischen und allseitigen Erledigung der Sache" gezwungen. —

Wir kommen zum 4., dem 3. vorausgestellten Hauptpunkte entsprechenden Capitel. Hr. H. fährt S. 19. fort: „dazu kommt dann aber noch weiter die Betrachtung, daß die angegebene Figurenzahl in den vorliegenden Restaurationen für das Gemälde zur rechten Hand selbst eine ungleich längere Wand als für das zur linken Hand verlangen würde, wo auch die längste Reihe auf keinen Fall mehr als 30 Figuren neben einander zuläßt". Sonderbar! das Gemälde rechts (die Iliupersis) soll eine ungleich längere Wand erfordern, und in den Riepenhausenschen, Welckers Abhandlung beigegebenen Kupfertafeln, sind die beiden Zeichnungen, bei gleicher Größe der Figuren, bei einer gleich vollkommenen Benutzung und Ausfüllung des Raumes der untersten Linie, auf die es hier ankommt, vollkommen gleich lang. Eine nur ein wenig genauere Vergleichung dieser Zeichnungen hätte also Hrn. H. von der Irrigkeit seines Schlusses belehren können; freilich wenn es bei dem Urteil über die Verwendung des Raumes in Kunstwerken auf bloßes Zählen der Figuren ankäme, möchte Hr. H. Recht haben, aber dieses bloße Zählen der Figuren, ohne Rücksicht auf ihre Stellung, Handlung, nähere oder weitere Zusammengruppirung führt nimmer zur Anschauung einer Composition, viel eher zu einem völligen Mißverstehen derselben. — Aber weiter: "verbinden wir damit noch überhaupt das ganz verschiedene Gruppirungsgesetz, das ebensowohl bei Welcker und Jahn als bei Riepenhausen und Goethe zwischen den zwei parallelen Wänden herrscht, so vermissen wir durchaus den Grundtypus der Symmetrie oder des Parallelismus, der gerade für die Werke der älteren Griechischen Kunst neuerdings mit so großem Rechte als maßgebend nachgewiesen worden ist". Da liegt der Hauptgedanke, welcher in diesem Abschnitt weiter ausgeführt wird. Hr. H. fordert für die beiden sich gegenüber stehenden Gemälde eine vollständige Symmetrie, einen stricten Parallelismus, und beruft sich, um diesen als Compositionsgesetz für die Werke der älteren Griech.

Kunst nachzuweisen, auf Brunn's vortrefflichen Aufsatz: Ueber den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke im Neuen Rhein. Museum V. S. 321. ff. und „insbesondere" auf die Abhandlung Bergk's: Ueber die Composition des Kastens des Kypselos in der Arch. Zeitung 1845. Nro. 34.—36. Dies „insbesondere" ist in zwiefacher Hinsicht merkwürdig, einmal weil der vorher angeführte Aufsatz von Brunn der gekünstelten, von jeder lebendigen Anschauung der bildenden Kunst und ihrer Gesetze entfernten Hypothese Bergk's gradezu widerspricht, namentlich was die Vermannichfachung der verschlungenen Responsionsschemate anlangt, die auch bei Hrn. H. eine Rolle spielen; und sodann, weil grade Bergk nur von der Responsion innerhalb eines Kunstwerks (einer Fläche) handelt, Brunn dagegen von Responsionen zweier und mehrer Flügel getheilter Kunstwerke. Bergk's Hypothese hat also mit der von Hrn. H. prätendirten Responsion der beiden Gemälde Nichts zu thun. Um nicht vom Gegenstande abzuschweifen und das Nähere, falls es nöthig werden sollte, künftiger besonderer Erörterung vorbehaltend, will ich hier nur kurz bemerken, daß ich, wesentlich mit Brunn einverstanden, in der räumlichen Darstellung der bildenden Kunst, welcher das Mittel der Zeitabfolge fehlt, nur die einfachsten, auf die körperliche Darstellung begründeten Formen der Responsion anerkennen kann, und die Uebertragung der Modificationen dieser Responsion aus der chorischen Lyrik in die bildende Kunst für eine ebenso haltlose wie gefährliche Spielerei ansprechen muß. —

Aber wir kehren zur Forderung des Hrn. H. zurück, der Parallelismus müsse sich auf die beiden an zwei Wänden einander gegenüber befindlichen Gemälde bis zur Gleichheit eines gleichsam mathematischen Schematismus erstrecken, eines mathematischen Netzes, durch dessen Zugrundlegung der Künstler, wie Hr. H. S. 22. meint, glauben durfte, für Einheit und Gesetz genug gethan zu haben. — Allerdings sagt auch Welcker S. 45. in Bezug auf die Nekyia „in der Anordnung der Bilder muß man eine allgemeine Uebereinstimmung mit dem Gemälde gegenüber voraussetzen" u. s. w., aber W's. ganze Anordnung zeigt, daß er hiemit nicht an einen mathematischen Schematismus gedacht hat, sondern daß er jedem

der beiden Gemälde seine eignen Compositionsprinzipien läßt, ohne eine allgemeine Uebereinstimmung, die Dreizahl der durchlaufenden Linien und die Siebentheilung der Hauptgruppen zu verwischen. Aber weiter durfte auch nicht gegangen werden, wenn man nicht die künstlerische Composition durch den starren Schematismus tödten, ihr die eigene Ideenentwickelung nehmen will. Darauf kommt es allerdings Hrn. H. nicht an, welcher einmal im Namen des Künstlers für Einheit und Gesetz durch ein mathematisches Netz genug gethan zu haben glaubt; wenn wir aber den freien Geist des Künstlers, der eine so hohe und herrliche Erfindungsgabe in so vielen Einzelheiten zeigt, wovon wir die Einsicht namentlich Welcker verdanken, wenn wir diesen Geist des Künstlers nicht von vorn herein in das Netz vorgefaßter und durch Vasenbilder, auf denen ohnehin von mathematischen Netzen keine Spur ist, immer nur zweifelhaft begründeter Vorstellungen einfangen wollen, so werden wir bestrebt sein müssen, aus der Beschreibung des Pausanias und unter genauer Berücksichtigung der innern geistigen Gesetze einer sinnvollen Kunst für jedes der beiden Gemälde die Composition zu reconstruiren, welche der Idee des Ganzen und der künstlerischen Intention, welche in demselben liegt, am meisten entspricht. Diesen Weg ist Welcker gegangen, und auf diesem Wege hat er seine Resultate erreicht, hat er dargelegt, wie, ohne der Uebereinstimmung im Allgemeinen zu schaden, dennoch jedes der beiden Gemälde aus seinem eignen Prinzip heraus componirt sei. Freilich mußte danach die Anordnung beider Gemälde verschieden ausfallen, aber ist denn nicht auch die Idee in beiden Gemälden eine verschiedene? In der Iliupersis geht eine bestimmte, einmalige Handlung vor, sie ist tragisch auf einem Moment zusammengezogen *μία πρᾶξις πολυμερής*, deren Einheit Welcker so schön entwickelt, und zusammenfassend ausspricht S. 27.; in der Nekyia dagegen ist durchaus keine bestimmte einmalige Handlung dargestellt, noch sollte sie es sein, sondern nur dauernde Zustände der Todten in Hades schattigem Reich und den Hainen Persephoneia's werden uns vorgeführt. Weit entfernt also eine schematistische Gleichmäßigkeit in der Composition beider Gemälde zu fordern, würde ich der ausgesprochenen innern Verschiedenheit der

Idee gemäß, wenn denn doch einmal vorausgesetzt werden müßte, Verschiedenheit der Composition fordern, und schon deswegen jede auf Gleichmäßigkeit beruhende Reconstruction als verdächtig ansehen. Gleichmäßigkeit muß Fehler in beide Gemälde bringen, in die Iliupersis Trennung in Felder oder umgekehrt in die Nekyia Centralisation auf eine durch Nichts angedeutete Hauptgruppe.

Nachdem nun Hr. H. S. 20. anerkannt hat, daß schon Böttiger, noch mehr aber die beiden neuesten Bearbeiter, Jahn und Welcker diese Forderung (Herr H. meint die Forderung eines strengen Parallelismus, Welcker aber und auch Jahn anerkennt nur die einer allgemeinen Uebereinstimmung beider Gemälde) keineswegs übersehen haben, fährt derselbe also fort: „im Ganzen lassen sie aber gleichwohl die Consequenz vermissen, ohne welche kein Gesetz, und dieses am wenigsten eine Wirksamkeit üben kann, und die hier bei zwei Gemälden, die sich einander gleichsam antistrophisch entsprechen gewiß nicht blos in der inneren Anordnung eines jeden derselben für sich, sondern auch in ihrem Verhalten zu einander vorausgesetzt werden darf". — Was nun zunächst die angebliche „gleichsam antistrophische Entsprechung" anlangt, so gehört dieser Ausdruck zu denjenigen, welche man nicht präcis anwenden kann, und welche, weil sie, bei einer gewissen Scheinbarkeit, keine bestimmten Begriffe und Anschauungen gewähren, lieber vermieden werden sollten. Soll sich diese antistrophische Entsprechung auf die Idee und künstlerische Intention der Gemälde beziehen, muß ich nach dem Gesagten die Richtigkeit dieser Behauptung in Abrede stellen, soll dieselbe sich auf die Form und Anordnung beziehen, — doch nein, das kann nicht der Sinn jener Worte sein, denn die Gleichmäßigkeit der Gemälde soll ja eben bewiesen werden, darf folglich nicht als Prämisse „vorausgesetzt" werden. Wenn aber Hr. H. sagt, daß die Consequenz des Gesetzes der Responsion gewiß nicht allein in der inneren Anordnung eines jeden Gemäldes für sich, sondern auch in ihrem Verhalten zu einander „vorausgesetzt" werden darf, so dürfen wir mit Recht nach Beweisen für dies „gewiß" fragen und müssen Hrn. H. darauf aufmerksam machen, daß er hier, — was wir eben nicht annehmen mochten, — explicite und mit Gebrauch des eigentlichen

Wortes just das „voraussetzt" was er beweisen will. — Hr. H. fährt aber fort, indem er die Welckersche Reconstruction der Nekyia als nach einem richtigen Prinzip vorgenommen, ja die Idee der Feldertheilung als die einzige anwendbare für die Herstellung der polygnotischen Gemälde anspricht, aber um so mehr zu bedaüern erklärt, daß Welcker diese Feldertheilung nicht auch in der Iliupersis verfolgt, „sondern hier mehr die Pyramidalstellung festhält, die an sich sehr malerisch sein kann, dem Charakter der älteren Malerei aber, wie wir ihn ja zur Genüge (!) aus den Vasenbildern kennen, eben so wenig als der Beschaffenheit des hier gegebenen Raumes entspricht". Mit diesem Satze also betreten wir die Schwelle einer Auseinandersetzung über den Stil des Polygnot und der älteren Malerei überhaupt, der wir folgen wollen, nachdem wir zunächst unsre Uebereinstimmung mit der H.'schen Behauptung ausgesprochen haben, daß wir für die Iliupersis nicht wohl eine pyramidale Anordnung annehmen dürfen, „da ein Parallelogramm für seine oberen Ecken eben so wohl wie für seine unteren und mittleren Partien eine Ausfüllung verlangt, die eine Kunst, welche noch keinen Hintergrund, keine Luftperspective (was soll die hier bedeuten?) kannte, nur gleichfalls in Figuren liefern konnte". S. 21. Ich komme auf die Consequenz dieser Beistimmung unten bei der Besprechung der Gemälde im Einzelnen zurück. —

Im Folgenden wäre nun für Hrn. H. der Ort gewesen, um mit aller Schärfe einer auf umfassende Kennerschaft der alten Kunst und eine sorgfältige Beachtung der spärlichen Winke der Schriftsteller gegründeten Kritik eine Darstellung des wahrscheinlichen Stils polygnotischer Malerei zu geben; konnte Hr. H. für diese Darstellung auch nur wenige bestimmte Haltpunkte finden und aneinanderreihen, er hätte nicht allein für seine Reconstruction der Leschengemälde eine sichere Grundlage geschaffen, sondern der gesammten Kunstgeschichte einen wesentlichen Dienst geleistet. Und was finden wir? Hr. H. fährt S. 21. fort: „je weniger, wie oben bereits bemerkt (o ja, aber bewiesen, nein!), die Composition dieser Zeit noch an eine durchgehende Grundidee gebunden war (vergl. Welcker S. 3. 4. 7., ad Philostr. p. 458.) desto mehr mußte sie den Mangel

an innerer Einheit (der ja immer noch bewiesen werden soll, einstweilen aber, und so bis zum Schluß, „vorausgesetzt" bleibt) durch ein Gleichgewicht der einzelnen Elemente ersetzen, dessen eine durch eine Haupt- und Centralfigur bedingte und zusammengehaltene Gruppe nicht in gleichem Maße bedurfte". Hier wird die angeblich bei Polygnot fehlende Grundidee plötzlich durch eine Haupt- und Centralfigur ersetzt, gleichsam, als ob das so ganz identische Begriffe wären, und als ob durch das Fehlen einer (einzelnen) Centralfigur für das Fehlen der durchgehenden Grundidee und der Einheitlichkeit des Ganzen auch nur das Mindeste erwiesen wäre. Freilich, eine einzelne Figur konnte nie das Centrum so ausgedehnter Compositionen sein, wie aber, wenn für die Iliupersis Welcker in einer Auseinandersetzung, an der Hermanns Epikritik bisher auch nicht ein Sätzchen gerückt hat, eine Steigerung der Intention und des Ausdrucks der einzelnen Gruppen nach der Mitte hin nachgewiesen hat, verbunden mit der bedeutsamsten Responsion der beiden Flügel des Gemäldes, wenn nach diesem Verfahren zuletzt zwei Gruppen oder Scenen übrig bleiben, welche mehr als alle anderen einen ideellen Mittel- und Culminationspunkt der gesammten gleichzeitigen, vieltheiligen Handlung aussprechen, zwei Gruppen, welche sich einander nicht entsprochen haben können, ich meine die Eidabnahme und die Niederwerfung der Mauer durch Epeios, bei dem zugleich die Quelle des ganzen Unheils der *δούρειος ἵππος* erscheint: sollten wir da nicht genöthigt werden, eine Centralgruppe anzuerkennen, welche für die ausgedehnte Composition der Iliupersis dieselbe zusammenhaltende Kraft besitzt, die in der einzelnen, kleineren Gruppe eine Haupt- oder Centralfigur hat? Ich hoffe unten nachzuweisen, daß wir diese Centralgruppe nicht allein anerkennen können, sondern anerkennen müssen, falls wir nicht gar zu tief in vorgefaßte Meinungen befangen an die Betrachtung der Composition gehen. Hr. H. sagt weiter, nachdem er sich dagegen verwahrt hat, den Parallelismus als einen Vorzug der antiken Kunst oder gar als specifische Eigenschaft oder Bedingung ihrer Classicität geltend zu machen: „aber gleichwie der reicheren Composition der strophischen Lyrik das einfachere Gleichgewicht des monostichischen Versbaues voranging, wie die regelmäßige

Wiederkehr gleicher Verse oder Strophen ein älteres Gesetz schöner Redekunst war u. s. w., so wird auch für die malerische Composition der früheren Periode ein gleichsam mathematisches Gesetz angenommen werden dürfen, das die Vertheilung der Figuren und Gruppen ebenso bedingte, wie es selbst von dem gegebenen Raume abhängig war". Nachdem Hr. H. oben schon auf die Aufsätze Brunn's und insbesondere Bergk's verwiesen hat, welche den Parallelismus und die Responsion innerhalb der Composition der einzelnen Kunstwerke behandeln, konnte er sich füglich die Vergleichung mit der Poesie und der Redekunst ersparen, welche an und für sich gewiß keinerlei Beweiseskraft hat. Aber was demonstrirt uns denn Hr. H.? Daß für die malerische Composition der früheren Zeit ein gleichsam mathematisches Gesetz angenommen werden dürfe u. s. w. Nun ja, wer hat denn, abgesehen von dem Ausdrucke „ein gleichsam mathematisches Gesetz" an der Bedeutsamkeit der bilateralen Composition, des Parallelismus innerhalb eines Kunstwerkes gezweifelt? Wahrlich die neuesten Bearbeiter des Polygnot, namentlich Welcker am wenigsten; aber hat denn Hr. H. durch diesen Satz, dem gewiß Jeder beistimmen wird auch nur das Mindeste gegen eine Gesammtidee, eine Centralgruppe bewiesen? oder versteht sich das von selbst? schließt denn das gleichsam mathematische Gesetz die Eintheilung in eine ungerade Gruppenzahl, eine Siebenzahl der Welckerschen Reconstruction von vorn herein aus, und ist dagegen identisch mit der Eintheilung in eine gerade Felderzahl, eine Sechszahl verticaler Streifen? Aber Hr. H. sagt: das mathematische Gesetz wird bedingt durch den gegebenen Raum; nun ja, die Raumerfüllung der Griechischen Kunst ist bekannt, und zunächst werden uns hier als die augenfälligen Beispiele die Giebelgruppen ins Gedächtniß gerufen, deren Composition auf der Responsion innerhalb der pyramidalen, um eine Centralfigur (Aegineten) oder Centralgruppe (Parthenon) geschlossenen Gruppe beruht; aber bedingt denn das Parallelogramm einer Wand eine Zweitheilung und schließt eine ungerade Theilung von vorn herein so aus, wie sie etwa die pyramidale Gruppirung ausschließt? Ich denke nein; denn auch das Parallelogramm hat zwei Enden und folglich eine natürliche Mitte, welche auch im decorirenden Bildwerk

als solche herausgehoben werden kann. Nur einen Raum, den antike Kunst schmückte und ausfüllte, giebt es, welcher in sich weder Anfangs- noch Endpunkte, folglich an und für sich auch keine Mitte hat, das ist das Kreisrund des um Altäre, Vasen u. s. w. umlaufenden Bilderstreifen, den das Auge aus keinem Standpunkt in seiner Gesammtheit überblicken kann, und selbst dies Rund schließt eine Centralisation nicht aus, wie das erhaltene Bildwerke beweisen. Also, selbst wenn wir ein rein mathematisches Compositionsgesetz innerhalb des Parallelogramms zugeben, haben wir damit noch keineswegs eine auf ein Centrum geschlossene Composition ausgeschlossen.

Hr. H. thut sodann aus verschiedenen Beispielen dar, daß das mathematische Verfahren für die Zeiten des erwachenden griechischen Geistes eine große Bedeutung hatte, und schließt S. 22. „warum sollte nicht auch ein Künstler, der eine ganze Wand mit einer Mannigfaltigkeit von Figuren und Gruppen zu schmücken hatte, für Einheit und Gesetz genug gethan zu haben glauben, wenn er jenen ein mathematisches Netz zu Grunde legte?" u. s. w. Ist durch diese Frage irgend Etwas bewiesen? und würde der Satz wohl richtig sein, wenn wir, ihn in die directe Aussage umkehrend, schrieben: weil das mathematische Verfahren für die Zeiten des erwachenden griech. Geistes von großer Bedeutung war u. s. w., deshalb durfte auch ein Künstler wie Polygnot glauben, für Einheit und Gesetz genug gethan zu haben, wenn er der Mannigfaltigkeit seiner Figuren und Gruppen ein mathematisches Netz zu Grunde legte? Ich überlasse dem Leser die Antwort. Hiemit ist die Auseinandersetzung über die wahrscheinlichen Compositionsprinzipien der polygnotischen Gemälde geschlossen; was noch folgt ist eine völlig richtige Einschränkung einer allzu strengen Feldertheilung, welche aus Pausanias Worten hervorgeht, und welche wir, übereinstimmend mit Welcker, Hrn. H. gern zugeben, ohne uns zum Beweise für dieselbe auf die Analogie apulischer und sonstiger, jedenfalls einer spätern Zeit angehörigen Vasenbilder zu berufen. Jetzt aber kommt Hr. H. noch einmal auf sein Lieblingsthema, indem er S. 23. sagt: „Wäre freilich eine Centralidee überall nachweislich, so würde die Disposition noch viel leichter werden, aber nöthig ist sie zu dersel-

ben nicht, und weit entfernt, wie Caylus (Hist. de l'Acad. T. XXVII. p. 35.) es voraussetzt, um jeden Preis zuvörderst nach einer solchen zu suchen, würden wir sie selbst erst dann annehmen, wenn sie sich aus der Beschreibung ungesucht ergäbe". Sehr richtig scheint es mir, daß sich Hr. H. gegen Caylus opponirt, der „um jeden Preis" nach einer Centralgruppe sucht, und zwar deshalb richtig, weil jede vorgefaßte Meinung, mit der man an die Reconstruction hinangeht, zu bekämpfen ist; wenn nun aber Hr. H., der eine Centralgruppe anerkennen zu wollen erklärt, wenn sie sich ungesucht ergiebt, zunächst nur die von früheren Bearbeitern angenommenen, von späteren, namentlich von Welcker als irrig nachgewiesenen Centralgruppen verwirft (S. 24., vergl. Welcker S. 26. f.), dagegen an der von Welcker angenommenen Centralgruppe der Iliupersis mit den Worten vorübergeht: um so weniger befriedige ihn Welckers eigene Herstellung, welche in der Iliupersis zu einem pyramidalen Aufsteigen, in der Nekyia wenigstens zu der ungeraden Siebenzahl führe, welches Beides ohne Mittelbild kaum gedacht werden könne, so dürfen wir uns billig über dies Verfahren verwundern, und werden gestehen müssen, daß Hr. H. ebensowohl wie Caylus mit vorgefaßten Meinungen an's Werk gegangen ist. Gewiß erfordert die Welckersche Reconstruction der Iliupersis eine Centralgruppe, aber diese ist ja auch vorhanden, und ausführlich von Welcker begründet [1]; diese Begründung Welckers mußte Hr. H. also zunächst als irrig nachweisen, um so das Mittelbild zu entfernen, dann erst durfte er die ganze Composition als unbefriedigend ansprechen. Freilich verwahrt sich Hr. H. S. 25. ausdrücklich dagegen, mit vorgefaßten Meinungen an die Arbeit gegangen zu sein, „doch wolle man nicht etwa glauben, als habe ich von solchen abstracten Ansichten ausgehend mit Gewalt ein vermeintes Gesetz in die Beschreibung des Pausanias hineingedeutet" u. s. w., er macht daher die Richtigkeit seiner Ansicht von der „ungezwungenen Anwendung auf die Worte des alten Zeugen selbst abhängig". Ich will Hrn. H. bei seiner Behandlung der Beschreibung des Pausanias folgen und auch meinerseits von der genauen Prüfung des Textes und der H.'schen Erklärung desselben den Be-

1) (Vergl. S. 4. Note 10. S. 16., 20., 25., 26., 37. und sonst.)

weis für die Richtigkeit alles bisher gegen die Hermannschen Ansichten Ausgesprochenen abhängig machen. Doch muß ich nothgedrungen noch Eines voraussenden. Hr. H. nämlich schließt seine Auseinandersetzung der Beschreibungen mit Schematen des Parallelismus und der Responsion in beiden Gemälden. Die Frage um die Responsion ist eine zu wichtige, ich würde zu oft auf deren Erörterung zurückkommen müssen, als daß es nicht gerathener scheinen sollte, die Besprechung derselben voraufzusenden. Hr. H. nimmt für die Iliupersis S. 30. und 31. folgendes Responsionsschema an:

I. II. III. IV. V. VI.;

für die Nekyia S. 36. folgendes:

I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

Diese verschlungenen Responsionsschemate und die technischen, aus der chorischen Lyrik hergenommenen Bezeichnungen für dieselben (Ploke, Emploke, Periploke) sind von Bergk in seiner Reconstruction des Kypseloskastens ausgegangen, aber schon Brunn im mehrerwähnten Aufsatze (S. 322.) nennt dieselben „gekünstelt und eben deswegen unkünstlerisch". Es ist kaum zu begreifen, wie diese unkünstlerische Hypothese hat fortwirken und sich Anhänger wie Hermann erwerben können; um so mehr aber ist zu bedauern, daß eine directe Widerlegung Bergk's außerhalb Brunn's Plan lag, wenngleich die indirecte Widerlegung den Namen einer vollständigen verdient. Einen Hauptgrundsatz hat Brunn S. 322. hingestellt, ich will es versuchen diesem den zweiten hinzuzufügen und aus der Brunnschen Arbeit die Prinzipien zu entwickeln.

Zu allererst ist festzustellen (Brunn a. a. O.) daß beide, Poesie und bildende Kunst die Responsion nur durch das Wiederkehren derselben Form zum Bewußtsein des Hörers und des Beschauers bringen können; das Aufsuchen einer ideellen Responsion ohne äußerlichen Charakterismus ist Sache des grübelnden und spitzfindigen Verstandes, nicht Sache der unmittelbaren künstlerischen Auffassung weder der Poesie und Musik, noch der bildenden Kunst. Nehmen wir nun den schon von Lessing im Laokoon richtig entwickelten Unterschied der poetischen und malerischen

Composition hinzu, daß die Poesie (und Musik) in einer Zeitabfolge, die bildende Kunst aber im räumlichen Nebeneinander wirkt, so ergiebt sich hieraus folgender höchst bedeutsame Unterschied für die Gesetze der Responsion. Die Poesie und die Musik haben die Möglichkeit die charakterische, entsprechende Form zu jeder Zeit wiederkehren zu lassen, und folglich, den Hörer in jedem Augenblicke auf das in der Zeitabfolge, deren Abschluß nicht vorher empfunden werden kann, in der also a priori keine entsprechenden Punkte sind, vorangegangene, entsprechende Glied zurückzuweisen. Es folgt hieraus, daß die Poesie und Musik eines vieltheiligen und verschlungenen Responsionsschemas fähig sind, vorausgesetzt, daß die Charakterismen der einzelnen Glieder gehörig scharf gewählt werden.

Im begrenzten, gleichzeitig übersehbaren Raum aber entsprechen sich von Natur gewisse Punkte, und nur diese, das sind die Endpunkte, auf einander und auf die Mitte bezogen, nicht aber beliebig gewählte Punkte des Raumes. Es folgt hieraus mit zwingender Nothwendigkeit, daß die Grundschemate aller Responsion im Raume nur die folgenden sein können:

a c b und a c b und a c b.

Ist nun das Centrum c ein charakteristisch genug bezeichneter Punkt, so schließt er mit den Endpunkten möglicherweise wieder ein Centrum ein und es kann sich das Schema dadurch, ohne an seinem Prinzip zu verlieren, verfielfältigen:

a d c e b, und a d c e b, und a d c e b;

oder mit Wegfall des Centrums: a d e b [1]);

immer aber entsprechen sich nur die Punkte, welche das natürliche Gegenüber bilden, wodurch eine Auszeichnung des Centrums, welche so natürlich ist, zugleich kräftig motivirt wird. Da nun aber die bildende Kunst im Raume wirkt und durch den Raum bedingt ist

1) Bei dem Schema der einfachen Abwechselung a b a b a b sollte man am besten von Responsion nicht reden, jedenfalls aber den Parallelismus aus dem Spiel lassen.

(Hermann S. 20. und 21.), so ist sie auch in der Anwendung der Responsion auf die Beachtung der sich natürlich entsprechenden Punkte im Raume angewiesen.

Dieses, und nur dieses Prinzip der Responsion finden wir nun auch auf den von Brunn im mehrfach angeführten Aufsatz behandelten Kunstwerken; an der Brüstung um den Thron des phidiassischen Zeus in Olympia (Brunn S. 323. und 24.) das Schema a c b; in den Außenbildern des Amykläischen Thrones (Brunn S. 325.—30.) nach der unzweifelhaften ersten Seite: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9., also: a c b; ebendaselbst im Innern des Thrones (S. 330.—332.) nach Brunn's höchst wahrscheinlicher Annahme:

1. 2. 3. | 11. 12. 13. 14. / 7. 8. 9. 10. | 4. 5. 6., also: a c b und a d e b;

weniger klar ist die Anordnung an der Basis der Statue (S. 332. —35.); wenn aber Brunn an dem Kypseloskasten das gleiche Responsionsschema, welches er für die unterste Reihe überzeugend nachweist, noch für alle Reihen nicht hat durchführen können, wird dies erneute Prüfung vermögen, auf welche jedoch hier einzugehen nicht der Ort ist. Jedenfalls und ohne allen Zweifel ist Bergk's Hypothese durch Brunn's Restauration auf's Vollständigste widerlegt.

Es würde eine geringe Mühe sein, an einer Reihe von erhaltenen Kunstwerken, in welchen überhaupt das Compositionsprinzip der Resposion waltet, dasselbe als immer und allein auf dem entwickelten Prinzip der parallelen Responsion, der Entsprechung der von Natur im Raume gegenüberliegenden Punkte beruhend nachzuweisen, während das Prinzip der verschlungenen, nicht auf dem natürlichen Gegenüber beruhenden Responsion geradezu nicht nachweisbar ist; doch würde mich das hier zu weit vom Thema abführen, und ich sehe mich daher genöthigt, es auf den Versuch eines Gegenbeweises von Seiten des Hrn. H. ankommen zu lassen. Bis dahin

muß ich behaupten, daß die von demselben angenommenen Schemate der Responsion, weit entfernt davon, „allen Anforderungen zu genügen, den man an solchen (!) Parallelismus zu machen berechtigt ist", wie Hr. H. S. 30. meint, geradezu unhaltbar und unnachweisbar sind, weil 1. in ihnen das räumliche Gegenüber nicht berücksichtigt ist, weil 2. in ihnen nicht auf den äußerlich erscheinenden, den Parallelismus der Formen und Gruppen geachtet ist, weil endlich 3. selbst das gegebene Schema, auch in Betracht einer rein ideellen Entsprechung, sich nicht mit Strenge in jedem der drei Horizontalstreifen durchführen läßt. Ich werde den 2. und 3. Punkt im Einzelnen, wenn auch nur kurz nachweisen, der erste bedarf keines weiteren Beweises.

Wir kommen zur Beschreibung der Iliupersis. Die erste und zwar bedeutende Abweichung von allen bisherigen Reconstructionen, welche Hr. H. S. 25. vorschlägt, ist, die Zelte, welche abgebrochen werden, anstatt neben das Schiff des Menelaos an die Küste, vielmehr über dieses Schiff zu verlegen. Einverstanden wie ich mit Hrn. H. bin, daß das Parallelogramm einer Wand, einer pyramidalen Gruppirung entgegensteht, erkläre ich mich diesem Vorschlag, welcher uns alsbald für den ersten Verticalstreifen eine vollständigere Ausfüllung des Raumes gewährt, durchaus zustimmig, und zwar um so mehr, als der Ausdruck οὐ πόρρω τῆς νεὼς uns die Freiheit läßt, die Zelte irgendwo in die Nähe des Schiffes zu versetzen, was bei dem Ausdruck ἐφεξῆς, demjenigen, welchen Pausanias noch am strengsten von seinen Ortsbezeichnungen durchführt, nicht der Fall sein würde. Indem wir nun auch für das Haus des Antenor den H.'schen Vorschlag, dasselbe über den Packesel zu setzen, annehmen, ist und bleibt die streng parallele Responsion in Gruppen und Bedeutung gewahrt, und zwar für den ersten und zweiten Horizontalstreifen. Dieser Parallelismus würde aber bei dem ferneren Vorschlag des Hrn. H. S. 26., das Zelt, welches Amphialos (Amufer) abbricht, in den 3. Horizontalstreifen zu erheben, sowohl was die Gruppe als was die ideelle Responsion anlangt, unterbrochen, denn Hr. H. setzt diesem Zelt im Abbruch entgegen: Laomedons Leiche von Sinon und Anchialos getragen nebst der Leiche des Eresos. Aber auch abgesehen

hievon (wovon abzusehen wir übrigens kein Recht haben), läßt sich noch gegen den Vorschlag H's. erinnern, daß zwei über einander gestellte Zelte ein gar wenig schönes Bild geben, daß es dagegen leicht ist, sie ohne „perspectivische Verschiebung" neben einander, entsprechend dem Hause des Antenor und dieses räumlich aufwiegend zu denken, so wie Riepenhausen sie zeichnete. Im Texte des Pausanias findet sich gewiß keine Ortsbezeichnung, welche H's. Vorschlag rechtfertigte, denn wie der Knabe oder Bursch ὑπὸ τοῖς ποσὶν des Amphialos einen Beweis für die Stellung in der 3. Horizontalreihe abgeben soll, vermag ich nicht zu begreifen[1]). Hier muß ich eine Anmerkung machen in Betreff des baulichen Beiwerks auf dem polygnotischen Bilde. Es ist allerdings eine bekannte Thatsache, daß gewöhnlich alles localbezeichnende Beiwerk in griechischen Kunstwerken so untergeordnet behandelt ist, daß es nur angedeutet, nicht raumausfüllend, also auch nicht zum Charakterismus der Responsion geeignet erscheint. Aber dennoch finden wir das Beiwerk zuweilen, und zwar da, wo dasselbe zum bestimmteren Ausdrucke der Begebenheit wird, freilich nie mit der Breite der modernen Kunst behandelt, aber dennoch so weit ausgeführt, daß wir ihm eine Geltung in der Composition und Gruppirung zuerkennen müssen. Auch in der polygnotischen Iliupersis ist das bauliche Beiwerk mehr als nur localbezeichnend, es ist charakteristisch und gehört zur Handlung, die sich theilweise an ihm entwickelt. Für die Mauer hat Welcker S. 31. als Vorbild die Cellenmauer des Parthenon vorgeschlagen, auch an die erhaltenen Ruinen alter griechischer Städtemauern erinnert, welche mir (fast Blatt für Blatt bei Gell in den Proben Griech. Städtemauern) besonders geeignet scheinen, weil sie den Charakter des Baues jener Zeit wiedergeben. Aber so oder so werden wir uns die Mauer der Akropolis, wenn auch „im leichten Umriß hingezeichnet" (Welcker a. a. O.) doch nicht allzu sehr untergeordnet denken dürfen. Dasselbe gilt zunächst von den Zelten. Sie sind nicht allein Localbe-

1) Unklar ist es auch wie Hr. H. sich an Bagatellen der Art hängen kann, wie S. 26. „zumal da noch ein sitzender Knabe unter — nicht wie bei Riepenhausen zwischen — den Füßen des Amphialos erwähnt wird"; derlei Notizen von Belang kommen noch einige vor, werfen aber just kein günstiges Licht auf den Geist der „epikritischen Ergänzung".

zeichnung des Lagers, sondern sie werden abgebrochen, das ist das Charakteristische; mehre Personen sind an ihnen, namentlich am Zelte des Menelaos beschäftigt, wir werden uns dieselben also nicht wohl anders, als in einer gewissen Ausführlichkeit denken dürfen. Aehnliches gilt von dem Hause des Antenor. Denken wir uns die Zelte nicht völlig untergeordnet, so wird dadurch das Unmalerische des H.'schen Vorschlag's, sie übereinander zu stellen, und zugleich das Unsymmetrische der Responsion mit jener Bestattung des Laomedon verstärkt; zugleich aber wird es uns anschaulicher, einmal, wie die Höhe des Bildes gar wohl durch die zwei übereinander angebrachten Gruppen soweit ausgefüllt wird, wie dies gefordert werden darf, und zweitens, wie der Charakterismus der auf ein Centrum bezogenen bilateralen Composition (nach dem Schema a c b) sich gleich darin ausspricht, daß an beiden Enden und in der Mitte des Bildes architektonisches Beiwerk erscheint, welches zugleich die von Welcker angenommene Haupttheilung in 3 (Lager, Akropolis, Stadt) klar vorbildet und bezeichnet.

Hrn. H's. zweiter Vorschlag geht dahin, die Gruppe, welche sich auf Helena bezieht, zu trennen, und zwar so, daß Helena mit dem Herold und den beiden um sie beschäftigten Dienerinen in die zweite Horizontalriehe versetzt wird, die 3 Freundinen Achills unter diesen in der untersten Reihe bleiben, und Demophon mit Aithra, — ich muß des Verfassers eigene Worte hersetzen, — „welche letztere als Sclavin der Helena hinter dieser stehen muß, obgleich insofern wohl etwas niedriger [angebracht werden muß], weil die folgende Gruppe des 3. Streifens als zwischen ihr und Nestor befindlich bezeichnet wird, dessen Standpunkt in der untersten Reihe durch die Nähe des Ufers sicher ist". Indem nun Helenos und die 3 griechischen Verwundeten gewiß über Helena sich befanden, glaubt Hr. H. somit hier noch sicherer die 3. Horizontalreihen zu gewinnen. Hiegegen erheben sich mehre Zweifel; zunächst scheint es nicht gerathen, die auf Helena bezügliche, um sie geschlossene Gruppe zu zerreißen, das geschieht aber, wenn sie in zwei Horizontalreihen zerfällt wird, während gerade die tiefe, künstlerische Intention, welche in ihrer Gesammtheit liegt, nur hervortritt, wenn die Gruppe als ein Ganzes erscheint. Aber wir

würden doch möglicherweise die Trennung vornehmen müssen, wenn uns bedeutende Gründe entgegenträten. Welches sind Hrn. H's. Gründe? 1. Helena wird besser mit dem Zelte als mit dem Schiffe des Menelaos verbunden (S. 27.). Warum das? Ich bin gerade der entgegengesetzten Meinung; das Zelt ist verlassen, wird abgebrochen, in das Schiff dagegen laden die Gefährten des Atreiden die Schätze, welche er gewonnen hat aus Ilions Zerstörung, dies Schiff soll auch den edelsten und schönsten Schatz, soll Helena die wiedergewonnene zum lieben Lande der Väter tragen, und so will es mir scheinen, daß das Motiv ungleich poetischer sei, Helena neben diesem Schiffe als neben jenem Zelte zu denken. 2. (a. a. O.) „Aber auch abgesehen davon können auch Briseis und ihre Begleiterinnen die zu Helenas Schönheit hinaufblicken schwerlich anders als unter ihr gestanden haben, die folglich auch aus diesem Grunde in die mittlere Reihe hinaufrücken würde, während der unteren nur die 3 Mädchen verblieben". Hiegegen muß ich erstens einwenden, daß ἀνασκοπεῖσθαι wie ἀνασκοπεῖν in seiner gewöhnlichen Bedeutung nicht hinaufblicken heißt, sondern aufmerksam betrachten [1]), und daß, wenn auch das Wort ein oder das andere Mal gebraucht werden sollte, um die Richtung des Blickes nach oben auszudrücken, dennoch, da hier wenigstens eben so wohl die andere Bedeutung genommen werden kann, der auf die Worte ἀνασκοπουμέναις ἐοίκασιν κτλ. gegründete Beweis zum mindesten ein sehr zweifelhafter ist, welcher gewiß nicht an Kraft gewinnt, wenn man sich den H.'schen Vorschlag in malerischer Ausführung denkt, und außerdem erwägt, daß 3 stehende Figuren das unterste Feld kaum so ausfüllen, daß eine reichere Gruppe im oberen Felde nicht ein Gefühl von Lastung hervorbringen müßte. Einen anderen Beweis bringt Hr. H. nicht vor, und in den Worten des Pausanias liegt auch kein Anhalt für seine Ansicht, eher dürfte man in den Worten (25. 4.) καὶ Διομήδη ὑπὲρ αὐτῆς einen Wink für die Zusammenschiebung der Mädchengruppe in dem figurenreichen Felde finden. Doch lege ich hierauf kein Gewicht. Haben wir somit die Gründe des Verfassers für seinen Vor-

1) Dies ist zu bekannt, als daß ich mich zu Specialnachweisen veranlaßt oder genöthigt erachten kann.

schlag als unzulänglich erfunden, so wird derselbe vollends als unmöglich dargestellt, wenn wir einen Blick auf den Parallelismus werfen. Denn die Entsprechung gegen die Gruppe auf dem H.'schen 3. Verticalstreifen (von links her) nach dem Schema . . 3 . 5 .
ist nach dem oben Ausgeführten an und für sich nicht denkbar, und die richtige Entsprechung (nach dem Schema . 2 . . 5 .) gegen die 3 Todten auf dem 2. Verticalstreifen, erkennt natürlich Hr. H. ebenso wenig an, wie wir. So kommt Alles zusammen, um der ungetrennten Helenagruppe ihre Stelle im untersten Horizontalstreifen anzuweisen, wohin sie außerdem noch dadurch gezogen wird, daß Aithra in derselben Linie (ἐφεξῆς) auf sie folgend steht, und zwischen dieser und Nestor (der gewiß im untersten Streifen ist) μεταξὺ die Gruppe der 3 Priamostöchter sich findet. Was Hr. H. sagt: Aithra stehe hinter Helena, aber „insofern etwas niedriger" u. s. w. ist keine ungezwungene Anwendung auf die Worte des alten Zeugen, sondern eine Künstelei, die zu wenig Anschauung der graphischen Ausführung enthält, als daß sie eine ausführliche Widerlegung verdiente. Weiter, für den 3. Verticalstreifen stimmt Hr. H. mit Welcker überein, im untersten Horizontalstreifen die 3 Priamostöchter und Nestor, darüber in dem 2. und 3. die beiden Gruppen gefangener Troerinen.

Wir kommen jetzt zum eigentlichrn Kernpunkte, der von Hrn. H. geleugneten Centralgruppe. Hier ist nun eigentlich Alles schon dadurch bewiesen, daß weder Epeios, welcher die Mauer abbricht und neben dem der δούρειος ἵππος steht, die Mauer mit dem Kopfe überragend [1]), ein Gegenbild, eine Compensation in irgend einer

1) Denn so können Pausanias Worte X. 26. 2., daß ἡ κεφαλὴ μόνη über der Mauer erscheine, ebensowohl verstanden werden als von der alleinigen Sichtbarkeit des Kopfes des vom Standpunkte des Betrachters aus hinter der Mauer stehenden Pferdes, ja dieser Sinn ist vorzuziehen. Hr. H. hat für das auf der Zeichnung ganz erscheinende hölzerne Pferd vergebens nach einem Motiv gesucht (S. 28. Note 79.); nun, wir befinden uns doch innerhalb des Schauplatzes der eingenommenen Stadt und Burg, diese Einnahme wurde ja aber bewirkt durch die Aufnahme des hölzernen Pferdes in das Innere der Burg, dasselbe konnte also auf dem Gemälde nicht wohl außerhalb der Mauer stehen, und muß folglich als ganz sichtbar angenommen werden. Da auch dies hölzerne Roß als ein sehr charakteristisches

Gruppe findet, noch auch die Kassandragruppe, nachdem wir die irrig vorausgesetzte Entsprechung zwischen dieser und der Helenagruppe beseitigt haben. Die Responsion gegen Epeios nach dem falschen H.'schen Schema auf Verticalstreifen 2. (von rechts), nämlich Helenos und die drei verwundeten Griechen, ist der Gruppe nach gar keine, und auch in ideeller Hinsicht eine nur sehr zweifelhaft motivirte. Bedenken wir dagegen noch einmal, daß an beiden Enden des Bildes bedeutsames, architektonisches Beiwerk erscheint, welches sich in der Mauer der Akropolis wiederholt, daß folglich nach den richtigen Regeln der bilateralen Composition der Bezug zwischen diesen 3 Gruppen klar ist, so ist dadurch die Centralstellung für die Mauer, für Epeios und das hölzerne Roß so wohl gestützt, wie man nur immer wünschen mag. Pausanias berichtet gerade an dieser Stelle ohne alle Ortsangabe, doch stimmt Hr. H. mit Welcker darin überein, daß die Kassandragruppe als unterhalb des Epeios zu fassen ist. Nach der Ablehnung der Entsprechung gegen die Helenagruppe betrachten wir jetzt die Gruppe um Kassandra für sich. Zunächst ergiebt sich in derselben räumlich eine so völlige, auf strengsten Parallelismus gebaute Abgeschlossenheit wie vielleicht in keiner anderen. Riepenhausen's Zeichnung macht dies sehr klar, und schwerlich wird sich die gegenseitige Stellung der Figuren anders anordnen lassen. Auch der ideellen Bedeutung nach ist die Gruppe, wie Welcker an den angeführten Stellen gezeigt hat, füglich als Culminationspunkt zu fassen, und obgleich, vom rein ideellen Standpunkt aufgefaßt, die H.'sche Responsion zwischen der Helena- und der Kassandragruppe ungleich sinniger ist, als die Jahn'sche zwischen Helena und Laodike, gewährt sie dennoch (wieder rein ideell gefaßt) nicht die Tiefe und Kraft des Ausdrucks, welchen die Auffassung der Kassandragruppe als Centrum bietet, als dessen zweites Glied, oberhalb derselben, die Ursache des ganzen Verderbens, der *δούρειος ἵππος* die Wirkung verstärkt.

Fassen wir aber die Zerstörung der Mauern und das hölzerne

Beiwerk erscheint, dürfen wir es, namentlich im Verhältniß zu dem Nestorischen Pferde, nicht zu klein denken, und bekommen somit einen neuen Anhalt mehr für die Ausführung der Mauer.

Pferd in der oberen, die Kassandragruppe in der unteren Reihe als Mittelgruppen, so finden wir für das richtige Schema der Responsion, welches sich in der äußeren Erscheinung der Gruppen bietet, auch ungezwungen den herüber- und hinübergehenden geistigen Faden der ideellen Entsprechung. In der oberen Reihe der Abschluß der Vergangenheit, Antenor's Haus verlassen, die Mauer der troischen Akropole niedergerissen, die Zelte der Belagerer im Abbruch; in der unteren Reihe die Anknüpfungspunkte der Zukunft, deren Bedeutung sich in der Mitte aufs Höchste steigert, links Antenor's, des Verschonten Abzug, in der Mitte jener Frevel der Athene's Zorn gegen die Heimfahrenden lenkt, rechts die Vorbereitungen der Heimfahrt. Wir haben also in alle Wege das reine, kräftig ausgedrückte Schema der bilateralen Composition: a c b zweimal wiederholt, ja in der Mittelgruppe unten, gleichsam den ganzen Schematismus aus sich entwickelnd, noch einmal dasselbe System a d f c g e b, durch die enge Zusammengehörigkeit der Wiederholung im oberen und unteren Streifen klar gehoben und verstärkt. — Haben wir somit die Centralgruppe gewonnen, so können wir auch für die noch übrigen Gruppen der anderen Seite des Gemäldes nicht wohl mehr zweifelhaft sein. Pausanias Worte einerseits, andererseits die Durchführung des reinen bilateralen Responsionssystems leiten uns. Hrn. H's. Vorschlag, Neoptolemos mit den von ihm Niedergehauenen, den Altar nebst Laodike als unterste Gruppe des 4. Verticalstreifens anzunehmen, ist es unmöglich beizustimmen. Freilich ist der Ausdruck, den Pausanias in Bezug auf Neoptolemos gebraucht, das *κατευθὺ* wenig bestimmt, und bedeutet gewiß zunächst wie Hr. H. S. 29. Note 30. will: auf gleicher Linie [1]; aber nach dem H.'schen verschlungenen Responsionsschema (Gegengruppe: die drei Freundinen

1) Für die ganze Stelle ist zu vergleichen, was Kayser in seiner Recension der Welckerschen Abhandlung in den Münchener gelehrten Anzeigen 1849. Nro. 228. S. 789. in der Note über die handschriftlichen Lesarten beibringt und scharfsinnig bespricht. Uebrigens steht *κατευθὺ* in der unzweifelhaften Bedeutung von „gegenüber" Pausan. V. 11. 2. *τῷ μὲν δὴ κατευθὺ τῆς ἐσόδου κανόνι κ. τ. λ.*, und ebenso dürfte zu verstehen sein VII. 23. 7. *ἐν δὲ οἰκήματι κατευθὺ τῆς ὁδοῦ κ. τ. λ.*

des Achill!) ist diese Stellung unmöglich, und da bei Annahme der Centralgruppe das unmittelbare Angrenzen an Nestor eben so unmöglich ist, so muß Neoptolemos auf der linken Seite die Nestorn auf der rechten entsprechende Stelle einnehmen, deren Richtigkeit und Bedeutsamkeit Welcker nachgewiesen hat. An Neoptolemos schließen sich in unterster Reihe bei Hrn. H. wie bei Welcker zunächst das Kind am Altar, Laodike, dann Medusa unter dem Badgefäß, die Alte mit dem Kinde und endlich die 3 Todten, Pelis, Eioneus und Admetos. Auch in den beiden Gruppen von Todten über dem Badgefäß stimmt Hr. H. mit Welcker überein, und weist hier auch auf die richtig [1]) entsprechenden Gegenbilder rechts, nämlich die Gruppen gefangener Troerinen hin. Schwieriger ist, ich gestehe es, für die unterste Horizontalreihe die Nachweisung der Entsprechung nach dem richtigen Schema, und gern werde ich meine Erklärung gegen eine bessere zurückziehen, d. h. natürlich sofern sie nicht auf ungerader oder verschlungener Responsion beruht. Also: Neoptolemos und Nestor, links und rechts an der Centralgruppe entsprechen einander; auf Nestor folgen rechts die 3 tiefest trauernden, gefangenen Frauen mit dem Kinde, welches, wie Polyxena noch Neoptolemos blutiges Opfer werden soll; auch für diese finde ich eine genügende Entsprechung in der Gruppe, welche links auf Neoptolemos folgt, und zu welcher die Figuren von Astynoos bis zur Medusa hin zu rechnen sein dürften. Diese Gruppe nämlich (Laodike ausgenommen, wovon der mythische Grund in athenischer Tradition bekannt ist [2])) spricht das Entsetzen der in unmittelbarer Nähe hausenden Zerstörung, wie jene drüben die tiefste Trauer, am schärfsten aus, indem zugleich die Gruppen sich äußerlich genug entsprechen, um die Responsion fühlbar zu machen. Diese Scene des gegenwärtigsten Entsetzens aber setzt sich fort durch eine Scene der völligsten Verlassenheit und der vollende-

1) Dies richtig ist so zu verstehen: die gefangenen Frauen und die todten Männer entsprechen sich in der That, müssen also an die gleichen Stellen des Bildes gesetzt werden, dies ist bei Hrn. H. nicht der Fall, bei welchem, nach richtigem Schema, die beiden oberen Gruppen Todter einerseits, andererseits der Gruppe des Helenos und der verwundeten Griechen und der Helenagruppe entsprechen.

2) Vergl. Welcker S. 34.

ten Zerstörung, welche durch jene Alte mit dem Kinde und die Gruppe Todter ausgedrückt wird, und diese Scene wiederum klingt aus in den Abzug des Antenor. Wir haben also eine dreifach gegliederte, in sich mehr oder weniger abgeschlossene Gruppe der Zerstörung und des Unterganges links, welcher rechts eine ebenfalls aus drei Scenen bestehende Gruppe des Sieges, des Triumphes, der Abfahrt entspricht, die wie jene drüben als eine Gesammtheit aufzufassen ist. Thun wir dies, so dürfen wir die Entsprechung (in der zugleich der Gegensatz scharf accentuirt ist) als eine genügende ansprechen, die allerdings geschwächt wird, wenn man sich Helena zu prädominirend vorstellt; zugleich ist die ideelle Entsprechung eine bedeutsame und genügende, während es unthunlich erscheint, den Parallelismus bis auf die einzelnen Glieder der beiden Gesammtgruppen auszudehnen. Hievon aber kann ein Hauptgrund darin liegen, daß wir gegen die Helenagruppe, welche man seit langer Zeit als höchst bedeutsam zu denken gewöhnt ist, die Bedeutsamkeit und den künstlerischen Effect der räumlich entsprechenden Gruppe links bisher noch nicht vollständig erkannt und gewürdigt hat.

Für die unterste Linie also gewinnen wir folgendes Schema:

1. 2. 2. 2. 3. 4. 3. 2. 2. 2. 1.

Für die zweite Linie habe ich noch Eines nachzutragen. Für Sinon und Anchialos, welche Laomedons Leiche tragen, so wie für den todten Eresos hat Pausanias keine Ortsangabe; Hr. H. versetzt Beide in das oberste Feld seines letzten Verticalstreifens. Es ist oben bereits bemerkt, daß die hiedurch (auch nach dem H.'schen Schema) entstehende Responsion gegen das Zelt, welches Amphialos abbricht, keine sei. Hiezu kommt, daß es nicht gerathen ist, eine Scene die sich auf einen Todten bezieht, und die namentlich, nach Welckers vortrefflicher Erklärung, für alle dort liegenden Leichen eine so tiefe künstlerische wie ethische Bedeutung hat, von diesen Leichengruppen zu entfernen. Ferner erkenne ich eine Parallele zwischen dieser Gruppe und andererseits der der verwundeten Griechen mit Helenos; der gefangene Seher wird verschont und auch hier üben

die Achäer eine Milde. Endlich sollte es Hrn. H. doch schwer fallen das unterste Feld seines 2. Verticalstreifens gezeichnet darzustellen; zu einander und unter und über einander schreiben lassen sich allerdings eine Menge Namen, aber in der graphischen Ausführung erfordern die dort zusammengepreßten Gruppen entschieden mehr Raum. Diesem entspricht sehr füglich der Raum den im 2. Felde die Laomedongruppe einnimmt, durch deren Versetzen an diese Stelle wir auch dem räumlichen Parallelismus genügen. Somit bekommen wir auch für den oberen Theil des Gemäldes das principiell gleiche Responsionsschema wie für den unteren, und, das dürfen wir mit größerem Rechte wie Hr. H. sagen: „eine Figur, die gewiß allen Anforderungen entspricht, die man an den Parallelismus zu machen berechtigt ist". —

In Bezug auf die Nekyia werden, unter Hinweis auf das oben über die Intention der ganzen Composition Gesagte, sodann mit Berücksichtigung von Welckers klarer Auseinandersetzung und der in den meisten Theilen vollkommene Uebereinstimmung der H.'schen Uebersichtstafel mit der Welckerschen Zeichnung, wenige Bemerkungen, gegen einzelne Vorschläge des Hrn. H. gerichtet, genügen. Der Text des Pausanias ist, was Ortsbezeichnungen anlangt, in der Nekyia, mit Ausnahme des Anfangs, unendlich viel klarer, als in der Iliupersis; er bezeichnet das Oben und Unten im Gemälde und schließt die einzelnen Gruppen der Horizontalstreifen mit ἐφεξῆς aneinander.

So kommt es denn auch, daß die Differenzpunkte zwischen der Welckerschen und der H.'schen Reconstruction bei weitem weniger zahlreich sind, als in der Iliupersis, wie dies Hr. H. selbst anerkennt (S. 30. und 31.) und wie ein Blick auf die Uebersichtstafel beweist. Aber diese wenigen Differenzpunkte auszugleichen, ist eine so schwierige Sache, daß ich mir nicht getraue, sie durchzuführen. Welcker selbst sagt S. 45. „öfter, als sich leicht Jemand vorstellt, kann man diesen Versuch [die Composition herauszufinden] anstellen, und dennoch über manches Einzelne, ja über Hauptumstände im Zweifel bleiben, so daß man zuweilen an der Lösung einer Aufgabe verzweifelt, die man doch immer wieder aufnimmt, weil andererseits

so Vieles sich nach befriedigender Wahrscheinlichkeit ordnet, und weil das andere Gemälde zu verbürgen scheint, daß auch in diesem eine durchgreifende Regelmäßigkeit stattgefunden habe.“ Ich gestehe, daß ich zur Anschauung eines sicheren Parallelismus, der sich in der Erscheinung und Bedeutung der Gruppen nach den oben ausgesprochenen Gesetzen der geraden Responsion manifestirte, weder nach Pausanias, noch nach der Welcker-Riepenhausenschen Zeichnung, noch endlich nach des Hrn. H. Uebersichtstafel habe gelangen können. Auch Jahn hat dies nicht gelingen wollen, (S. 25. und 26.) und Welcker selbst sagt (S. 27.) „bestimmte Abtheilungen nach dem Inhalt, selbst nach Gegensätzen desselben, wie im anderen Gemälde sind hier nicht wahrzunehmen“. Die wenigen Bemerkungen, die ich den Abänderungen des Hrn. H. entgegenstellen werde, sollen deshalb zunächst nur zeigen, daß auch durch die neueste Bearbeitung die Frage über die Anordnung und das Compositionsprinzip nicht entschieden ist.

Hr. H. sagt S. 32. es komme nur darauf an den 2. Verticalstreifen der Welckerschen Restauration zu beseitigen, welcher ein solches Gemisch verschiedenartiger Elemente darbiete, daß er schon dadurch verdächtig werden müsse, auch wenn er nicht ebenso sehr der Beschreibung der Pausanias als der Symmetrie des Ganzen (was das bedeutet, wissen wir!) widerspräche. Wenn wir ganz genau den Worten des Pausanias folgen, wenn wir jedes εφεξῆς μετά, und dann folgerecht auch des εφεξῆς ἐν τῇ γραφῇ, ἐγγυτάτω κτλ (XXIX. 2. in Bezug auf Ariadne und Phaidra) von der Folge in gerader Linie, in demselben Horizontalstreifen verstehen, wobei nur für Tityos der Ort unbestimmt bleibt, so kommen wir weder zu der Welckerschen Reconstruction, noch zu der des Hrn. H., sondern absolut nur zu der Jahn's, welche aber schwerlich noch irgend Jemand für die richtige halten wird. Es bleibt uns also kein Mittel übrig, als das ἐφεξῆς nicht im strengen Sinne zu gebrauchen, sondern es vom Fortschritt im Gemälde selbst zu verstehen. Dies thut Welcker zweimal, bei Auge und Iphimedeia im Verhältniß zu Eurynomos, und bei Oknos im Verhältniß zu den Gefährten des Odysseus; im letzteren Falle sagt Pausanias nicht einmal ἐφεξῆς, sondern nur μετ' αὐτούς. Hr. Hr. sieht sich zu demselben Auskunftsmittel

genöthigt bei Ariadne und Phaidra im Verhältniß zu Oknos, und zwar ist gerade an dieser Stelle die Anwendung der Auskunft möglichst schwierig, da Pausanias so besonders ausdrücklich sagt: ἐπιόντι ἐφεξῆς τὰ ἐν τῇ γραφῇ ἐγγυτάτω τοῦ Ὄκνου κτέ, welche Schwierigkeit der Verfasser in seiner 87. Note auf S. 34. nicht im geringsten hebt. Was also den engen Anschluß an Pausanias' Worte anlangt, den Hr. H. bei Welcker vermißt, trifft ihn derselbe Tadel, wenn's einer ist; denn ob man dieselbe Auskunft einmal unter erschwerenden Umständen oder zweimal, davon einmal unter sehr erleichternden Umständen gebraucht, dürfte ziemlich gleich gelten. Ich bin nun freilich sehr weit entfernt, die Berechtigung dieser Auskunft zu bestreiten, ja, daß Pausanias, welcher weiterhin so höchst präcis in der Ortsangabe ist, hier offenbar undeutlich bezeichnet, ist mir ein Zeugniß dafür, daß in diesem Theile des Gemäldes die Gruppen sich weniger scharf sonderten, daß vielfache Mittelstellungen angenommen werden dürfen.

Es fragt sich auch nur, ob Hr. H. durch seine Behandlung erreicht, was er erreichen will, nämlich den zweiten Welcker'schen Verticalstreifen zu beseitigen. Hr. H. meint S. 35. es sei ihm gelungen, ich sage: keineswegs. Hier meine Gründe. Pausanias selbst erwähnt keiner Linien oder durch Linien begrenzten Felderabtheilung, aus dem Schriftsteller also können wir die Verticallinien und deren Ort nicht entnehmen, wir werden sie aber da zu setzen oder zu denken haben, wo entweder eine zusammengehörige, oder vom Schriftsteller zusammen genannte Gruppe abschließt, das findet auf den ferneren Theilen des Gemäldes statt; oder, wenn die zusammengehörigen Gruppen zu klein sind, müssen wir uns nach der ungefähr gleichen Figurenzahl richten, da die Felder, wenigstens ganz ohne allen Zweifel die einander entsprechenden Felder von ungefähr gleicher Größe und Personenzahl sein müssen. Dies freilich bestreitet Hr. H. S. 35. „das Einzige ist hiebei (bei H's. Reconstruction) nicht zu vermeiden, daß der Welcker'sche dritte Streifen, der für uns jetzt der zweite ist, namentlich in seinem mittleren Felde etwas (?) weiter ausgedehnt wird, weil sogar noch das vierte Paar desselben, Theseus und Peirithoos unter Odysseus zu stehen kommen muß;

eine gleiche Breite der Verticalstreifen aber haben wir nirgends vorausgesetzt (!), und können sich auch weder nach der Analogie des vorhergehenden Bildes, noch nach der einer rhetorischen Disposition, oder eines tragischen Chores voraussetzen, wo ja auch weder alle Perioden der einzelnen Redetheile gleiche Länge, noch alle Strophen gleiche Verszahl haben müssen". Wie unendlich würde Hr. H. in der Anschauung bildender Kunst und ihrer Gesetze gewinnen, wenn er sich von diesen fatalen Analogien mit der Poesie und Rhetorik losmachen könnte! Auch hier kommt es, ganz von der Rhetorik zu schweigen, gar nicht darauf an, ob alle Strophen innerhalb eines tragischen Chorgesanges gleiche oder ungleiche Länge haben, sondern ob die Antistrophe die gleiche Länge und Beschaffenheit mit der Strophe hat, der sie entspricht; ebenso handelt es sich in unserer Nekyia nicht um eine Gleichheit der Felder im Allgemeinen, sondern nur darum, ob für den unmäßig ausgedehnten 2. Verticalstreifen eine Responsion aufzutreiben ist. Dies ist nicht der Fall, weder nach dem richtigen Schema, noch nach dem verschlungenen H.'schen. Ja, es giebt auf dem ganzen Bilde keinen Streifen und kein Feld, welches der Figurenzahl des H.'schen 2. Verticalstreifens entspricht, indem die höchste Figurenzahl 5 ist. Aber ich muß den H.'schen Streifen im Einzelnen betrachten; derselbe enthält im obersten Felde: 1. Eurylochos. Nämlich Hr. H. schreibt in seiner Uebersichtstafel:

Περιμή	*δης καὶ*
Ευρύ	*λοχος*;

Namen lassen sich allerdings auf diese Art halbiren, aber in der Zeichnung können unmöglich zwei auf einander folgende Figuren durch eine Verticallinie beide halbirt werden, fällt eine Linie zwischen sie, so kommt jener in dies, der andere in jenes Feld; also: 1. Eurylochos, 2. Oknos, 3. Eselin, 4. Elpenor, 5. Odysseus, 6. Teiresias, 7. Antikleia. Dies ist nun außerdem eine Gruppe, in welcher wir eine sehr enge Stellung der Figuren in keiner Weise annehmen dürfen, ferner ein Feld, in welchem sich eine zusammengehörige und natürlich abgeschlossene Gruppe: Elpenor — Antikleia absondert von Oknos und Eurylochos. Dies Feld nun entspricht in natürlicher Responsion dem Felde: Kallisto, Nomia, Pero, ist also

in alle Wege zu groß, ungebührlich componirt. Wir finden im 2. Felde: 1. Auge, 2. Iphimedeia, 3. Ariadne, 4. Phaidra, 5. Eriphyle, 6. Tyro, 7. Theseus, 8. Peirithoos, die beiden letzteren auf Thronen sitzend, was viel mehr Raum erfordert, als stehende Figuren einnehmen; ferner ist zu bemerken, daß die 6 Frauen nicht eine Gruppe bilden, sondern paarweise genannt werden, folglich Zwischenräume erfordern. Das Feld entspricht dem Felde, in welchem δύο γυναῖκες ἀμύητοι erscheinen, ist also wiederum zu groß und ungebührlich componirt. In der untersten Linie hat Hr. H. die 5 Frauen allein, also gerade die erforderliche, höchste Figurenzahl ohne den Ueberschuß der beiden oberen Felder. Wenn sich also ergiebt, daß die Figurenzahl in den beiden oberen Feldern zu groß ist, daß weder in den Worten des Schriftstellers noch in der inneren Bedeutung der Personen eine Berechtigung liegt, dieselben in eine Gruppe zu vereinigen, vielmehr, namentlich im obersten Felde, die entschiedene Andeutung einer Trennung: was will mir Hr. H. entgegenstellen, wenn ich zwischen Oknos und Elpenor oben, zwischen Phaidra und Tyro in der Mitte herunter eine neue Verticallinie ziehe, welche im untersten Felde die fünf Frauen zur Rechten läßt? Das leere Feld unter Auge und Iphimedeia, Ariadne und Phaidra füllt sich nach Hrn. H's. Anschauung mit den aus dem ersten Verticalstreifen in der zweiten herüberragenden beiden (!) Gruppen des πατραλοίας und des Tempelschänders, denn das Herüberragen kann natürlich Nichts heißen, als daß eine Gruppe hieher, die andere dorthin gehört. Die Berechtigung zu dieser neuen Linie kann mir Hr. H. nicht bestreiten, und folglich ist alle seine Arbeit vergeblich gewesen, die Welcker'schen 7 Streifen sind wieder da.

Im Einzelnen habe ich gegen Hrn. H's. Reconstruction der Nekyia noch Folgendes zu bemerken. Hr. H. will S. 33. Charon's Nachen in die unterste Horizontallinie setzen, wegen der Congruenz mit dem Schiffe des Menelaos. Aber mit dieser Congruenz ist's nicht zu weit her, weil wir sie sonst, und namentlich am entgegengesetzten Endpunkte nicht wiederfinden. In dasselbe unterste Feld setzt nun Hr. H. den Vatermörder nebst Vater, und den Tempelschänder nebst Pharmakis. Welche Ueberladung! Der Acheron mit

Schilf und Fischen darin, ein Nachen, in diesem 3 Personen, dann noch 4 andere Personen in lebhaftester Action, also wieder, schon nach der bloßen Figurenzählung, 2 zu viel. Aber Hr. H. sagt S. 33. er wolle auch zugeben, „daß beide noch in den folgenden Verticalstreifen hineingeragt haben mögen“. Beide Gruppen gehören dem ersten Streifen an, und beide ragen in den zweiten hinein, was das heißt und allein heißen kann haben wir gesehen: es giebt genau wieder die Welckersche Trennung der beiden Gruppen Bestrafter, die Hr. H. S. 33. tadelt. Mit welchem Rechte? Durch diese Versetzung des Tempelschänders in den 2. Streifen wird also die Ueberfüllung im ersten ein wenig gemildert, obgleich das *ὑπό τοῦ Χαρῶνος τὴν ναῦν* immer auffallend und anstößig bleibt, wenn wir Charon im untersten Felde denken. Undenkbar ist das aber nicht, und namentlich wenn wir das *μάλιστα* urgiren und als: beinahe, d. h. seitwärts oder schräge unter verstehen, wird die Anschauung erleichtert und der *πατραλοίας* rückt in eine Mittelstellung zwischen den ersten und zweiten Streifen. Wenn Hr. H. Charon im untersten Felde festhält, rückt Eurynomos in den zweiten Horizontalstreifen, dagegen ist Nichts zu sagen, und daß Auge und Iphimedeia *ἐφεξῆς* auf ihn folgen, ist gut. Ueberhaupt habe ich gegen die H'sche Anordnung viel weniger einzuwenden, als gegen die Schlüsse, welche er auf dieselbe baut. Was Oknos Stellung anlangt, habe ich oben schon meinen Zweifel geäußert. Ohne Ortsangabe nennt Pausanias den Tityos, welchen Welcker unten in den zweiten Verticalstreifen, Hr. H. oben in den ersten versetzt, mit Goethe, Böttiger und Jahn. Unmöglich ist diese Stellung gewiß nicht, obwohl wir doch vielleicht Ursache haben, einen Ort für Tityos zu suchen, der dem Orte, an welchem er in der Beschreibung steht, ungefähr entspricht, und das ist eher der von Welcker, als der von Hrn. H. angenommene.

Doch genug! ich glaube diese antepikritischen Betrachtungen hier abbrechen zu dürfen, nicht, als ob nicht noch Allerlei im Einzelnen gesagt werden könnte, sondern weil die Hauptsache gesagt ist. Mit wenigen Worten will ich noch die [Selbst-?]Anzeige der H.schen epikritischen Betrachtungen in den Göttinger gel. Anzz. (Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften, Februar 1850. Nro. 3.) erwäh-

nen. Diese Anzeige ist ein vortrefflicher Extractus des Schriftchens, und bewahrt Vieles von den Eigenthümlichkeiten desselben. Zuerst wird die Idee des Feldernetzes für beide Gemälde hervorgehoben, wobei nicht vergessen ist zu erwähnen, daß Hr. H. auch sonst noch auf mehrere Fragen näher eingehen mußte (?), als dies früher geschehen ist. Es folgen dann die bekannten 4 Gesichtspunkte der H'schen Arbeit. Dann heißt es weiter: „diese Eintheilung zu veranschaulichen sind dem Schriftchen noch 2 Uebersichtstafeln beigegeben, die, Pausanias' eigene Worte (!) in das angegebene Feldernetz vertheilend, das unbefangene Urteil sicherer, als die kunstreichste Verbildlichung (!) zu leiten geeignet sein dürften". Wenn man dabei an jene halbirten Figuren, und an die Felder denkt, in welchen eine Menge Namen über und unter einander geschrieben sind, die neben einander in ein Feld oder deren zwei gehören, — difficile est satiram non scribere. Eine Anschauung der Composition von Figuren im Raum wird durch das Zusammenschreiben von Namen nie erreicht, kann nicht erreicht werden, selbst dann nicht, wenn man, ungleich richtiger, die Namen so neben einander schreibt, wie dies Goethe gethan hat. Wenn diese Wahrheit nicht an und für sich klar wäre, so würde ich nach keinen besseren Beweisen zu suchen haben, als sie mir die in dieser Hinsicht beleuchteten Stellen der H.schen Arbeit bieten. Ferner: „daß in den ersten Abtheilungen, die sich mit der Zeit und dem Orte der Bilder beschäftigen, Manches ungewiß bleibt, liegt in der Natur der Sache (o ja!), dagegen erhält das Schlußergebniß jedenfalls auch dadurch eine fast mathematische Empfehlung (!), daß sich nicht nur die einzelnen Gruppen nach der von Pausanias selbst beobachteten Reihenfolge auf's Ungezwungenste in jene Felder fügen, sondern zugleich auf beiden Wänden die gleiche antistrophische Responsion zwischen den einzelnen Streifen hervortritt, und das Ganze folglich (?) als ein neuer Beleg (!) zu dem Gesetze der symmetrischen Composition in der alten griechischen Kunst gelten kann" u. s. w. Eine mathematische — Gewißheit hat der Verfasser offenbar gedacht und schreiben wollen, aber dabei ist ihm denn doch bange geworden, und diese Furcht hat ihm den Galimathias einer mathematischen „Empfehlung" in die Felder dictirt, wobei sich

Niemand etwas Gescheutes denken kann. Aber auch, wie die aus dem (mißverstandenen) Gesetze des Parallelismus angeblich bewiesene Reconstruction der polygnotischen Gemälde einen neuen Beleg für das zum Beweis herbeigezogene Gesetz abgeben soll, würde nicht wohl zu begreifen sein, wenn wir nicht durch die Arbeit des Hrn. H. eine gewisse, auf Voraussetzungen und auf diese gegründeten Schlüssen beruhende, kühne Methode kennen gelernt hätten.

Bonn. Overbeck.
